

ミシェル・レリス『角笛と叫び』における自己探求¹⁾

横田 悠矢

序

言語を通じて自己を語るという営みにおいて、自伝作者はいかなる困難に直面し、それを突破し得る、あるいはし得ないのか。また自伝作者が詩を、あるいは詩人が自伝を書くとき、それはどのような形態をとるのか。本稿は、このような問題意識のもと、ほぼ半世紀にわたって自伝的作品を発表し続けたミシェル・レリス（1901-1990）の著作、とりわけ作家にとっての一つの到達点と考えられる、最晩年作『角笛と叫び』（1988）を対象とする。著作の多様さゆえ、これまでのレリス研究では、限られた作品を特定のテーマに沿って分析するか、あるいは諸作品を対象とするものでは、一人ないし複数の著者がそれらを概観するにとどまるものが多かったが、いずれの場合も『角笛と叫び』を仔細に検討するものとは言い難い²⁾。また本作に焦点を当てるものとして、ケロスによる研究を挙げることができるが、これは生成過程における主観性の変化を主な対象とするものであり、本稿が考察する『角笛と叫び』の自伝性自体の相対化や、テキスト内に措定される読者の意義とは関心を異にするものである³⁾。

こうした状況に鑑み、以下では「『角笛と叫び』における語り手の自伝的・詩的企図は、『理想の読者』の存在に賭けられている」という仮説のもと、まず本作に共在する、語り手の自伝的・詩的企図がいかなるものであるかを示し、次いで二重の企図を統合的に理解するため両者を架橋する詩論が要請されることを述べ、最後に語り手のみによる企図の達成は困難であり、ここに「理想の読者」が要求されることを指摘する。なおその際、現実世界に属する作者および読者と、紙面上の存在としての語り手、およびその発話行為の名宛人たる聞き手とを異なる審級に属するものとして区別し、本作をテキスト上に生起する、語り手の自己探求として捉えるものとする。

1. 自伝的企図と詩的企図の共在

『角笛と叫び』は、形式上の特徴から詩と判断されるテキストを含む、121の互いに独立性の高い断章およびひとつのエピグラフから構成され、それぞれ「叫ぶ」「話す」「歌う」と題された三章に分類される⁴⁾。本作をフィリップ・ルジュンヌによる自伝の定義、すなわち「実在の人物が、

自分自身の存在について書く散文の回顧的物語で、自分の個人的生涯、特に自分の人格の歴史を強調する場合を言う⁵⁾」というものに照らした場合、語り手すなわち登場人物が⁶⁾、自らの過去の記憶についてしばしば言及することから、「個人的生涯、特に自分の人格の歴史が、散文において記述される」という条件に対しては概ねこれを満たしていると言えるだろう。だが一方で、断章形式が採用されている以上、全体としてひとつの「物語」が編まれることはなく、またこれに伴って過去を統合的に捉える「回顧的」な視点も必ずしも明確であるとは言えない⁷⁾。加えて、作者と語り手の同一性といういっそう困難な問題が存在し、これは表紙というパラテキストにおいて指示される作者レリスは、本当にテキスト内で「私」と発話する語り手と同一人物なのかというものである。ルジュンヌとともに、作者と語り手の同一性の根拠を、パラテキストに記載された作者名と本文中における登場人物の名前との一致（テキスト内における署名）に求めるならば、本文では一度も作者レリスの名前やそれを示唆する固有名詞は登場せず、また作者の別作品への言及等も存在しないことから、作者と語り手の同一性の根拠は得られないことになる。

テキストに内在する指標からは、『角笛と叫び』が語の完全な意味において自伝であると断言することも、またそれを完全に否定することも困難であろう。こうした自伝性の相対化はもちろん現実世界の読者にジャンルの再考を促すものであるが⁸⁾、いっそう注目すべきは、「真の私」との乖離を明確に意識する次のような記述において、語り手自身がこの不確定性に自覚的であるという点である。

本物であるという以外の何物でもない配慮。すなわち真の私と、（直接呼びかけられる二人称であれ、観察するということによって距離をおいて問題化される三人称であれ）話すあるいは書くなかで、私が述べることを通して外にあらわれる私との間の距離をできる限り縮めること。

だが、自己同士が似るのもまずはなかなかうまくいかないのに、君あるいは彼となるときに似るということが、いったいどのようにして自己にとって可能になるのか。[93]

語り手の「配慮」は何よりもまず、二人称としてであれ三人称としてであれ「私が述べることを通して外にあらわれる私」が、「真の私」に「似る」ことにある。だが「真の私」とは何者だろうか。テキスト内に署名がなく、作者レリスが名指されないという事実は、ここで「真の私」のつかみ所のない性質と軌を一にしているとも言える。「話すあるいは書くなかで、私が述べることを通して外にあらわれる私」すなわち〈テキストそのものとしての私〉と、この幽霊のような「真の私」との距離は「できる限り縮める」ことができるばかりであり、あるいは両者は「似る」ことが限界であり、この距離を「なくす」、両者が「同一性を獲得する」ことは望むべくもないものとして捉えられているかのようである。

語り手が「真の私」を志向していることから、自己探求が企図されていることは疑い得ない。

ただし、自伝の定義における重要な要件である、作者・語り手・登場人物の同一性が、厳密な意味においては担保されていないことを踏まえるならば、この自己探求はいわば空転し、目指される「真の私」は、作者・語り手・登場人物のどの審級にも属さない、特異な位置を占めていると考えることはさほど不当ではないだろう。

以上のような自伝的企図に加えて、語り手が詩的企図を表明する箇所も少なからず見受けられることが、本作の性格をいっそう込み入ったものになっている。たとえば章題である「叫ぶ」「話す」「歌う」がそれぞれどのような概念として捉えられているかを示す次のような箇所からも、企図の両義性は明らかである。

実際に発せられる声あるいは文章による声が矢のように飛んで向かう標的については、叫ぶのは誰のためでもなく、話すのは最低限一人であっても誰かのためであり、もし歌うならば、きわめて私的なレベルにおいて、誰か特定のひとびとの特定の琴線に触れることをめざすのだと考えることができる。叫ぶ、話す、歌う、もっとも漠然とした部分からもっとも特定の部分への移行、もっとも一般的あるいはほとんど無にひとしいものからもっとも特殊なものへの移行。[103-104]

「実際に発せられる声あるいは文章による声」という表現から、「叫ぶ」「話す」「歌う」の三つ組を生む「声」は、テキストのメタファーであると解することができる。そして「声」がテキストのメタファーである以上、この三つ組における「もっとも一般的あるいはほとんど無にひとしいものからもっとも特殊なものへの移行」は、『角笛と叫び』というテキストそのものに対しても適用されねばならない。他の箇所でも語り手が「画家が色彩を歌わせるように語を歌わせる」[103]と述べていることから、「歌」はもはや「話」のように一般的なコミュニケーションの次元に属するものではなく、「特定の琴線に触れることをめざす」詩を意味すると考えられる。ここに『角笛と叫び』の詩的企図が認められ、実際本作において「自伝 autobiographie」という語は一度も用いられないのに対して、「詩 poésie」という語は語り手が志向するものとして、しばしば現れることになる。

ただし、この詩的企図に対しては、次のような問題提起が可能であろう。すなわち、本作の行程が「もっとも一般的あるいはほとんど無にひとしいものからもっとも特殊なものへの移行」である以上、「歌」へいたるまでの「叫び」や「話」を詩と呼ぶことはできないのではないか、また「歌う」の章についても、詩というよりはむしろ詩論と呼ぶべき記述が目立つ事実をいかに解釈すべきか、というものである⁹⁾。そこで次節ではいくつかの頻出する主題を通じて、自伝的および詩的企図を架橋する詩論の分析を試みる。

2. 詩論 —— 沈黙に対する恐怖、半醒半睡のイメージ、偶然における解放

上に見たように、『角笛と叫び』はジャンルの不確定性の高い作品と言える。本作に一貫性を見出し、共在する自伝的企図と詩的企図を統合的に理解するため、本節では『角笛と叫び』の構成原理である、語り手の詩論を明らかにする。語り手の沈黙に対する恐怖、詩の契機となる半醒半睡のイメージ、偶然において生じ得る語り手の解放という三点が指摘されることになるだろう。なおこれらの項目はいずれも筆者によって恣意的に選ばれたものではなく、本作に繰り返し現れる主題として演繹され得るものである。

第一に、「声」に執着する語り手にとって、沈黙は恐怖の対象となる。「声」への執着は既に章題に表れており、「叫ぶ」「話す」「歌う」という行為はいずれも喉の振動を通じて、音を体内から体外へと発するものである。たとえば次の箇所にも明らかなように、本作の語り手にとって自らの「声」は自己同一性と密接に関わっている。

私自身だという気がするのは、[……] 疑いなく私の声である。私という存在の直接的発散であり、自分の耳に聞こえるというよりも自分の内部に感じとるものである。親しさ、最大限の近さ、そして（もし考えていることの極限まで進めるならば）自己同一性。言葉を運び、したがって私の意識を運ぶ道具であるからには、私の声、それは私なのだ。[77]

「声」は「存在の直接的発散」であると同時に、「自分の内部に感じとるもの」、すなわち身体内部と外部を結びつけるものとして意識されていることがわかる。「声」はまた「自己同一性」とも換言されており、これが前節で見たように「実際に発せられる声あるいは文章による声」であることを踏まえるならば、〈テキストそのものとしての私〉という思考は一貫していると考えられる。先においては「真の私」と、「話すあるいは書くなかで、私が述べることを通して外にあらわれる私」との「距離」が意識され、それは「できる限り縮める」ことができるのみであったことを思い返すならば、ここで「声」を「最大限の近さ」と言い、「私の声、それは私なのだ」と断言する力強い調子には、「真の私」との隔たりはひとまず措くとしても、「声」あるいは確定されたテキストに対する信頼を読みとることができる。なおここに、1957年、睡眠薬による自殺を図るも失敗した後、手術によって一時声が出なくなった作者レリスの体験を重ねることも不可能ではないだろう。

翻って、「声」なき沈黙は〈テキストそのものとしての私〉の喪失を意味することになる。本作に置かれた唯一のエピグラフの中に、「叫びは沈黙のヴェールを破ることによって、ことごとく恐怖を裸にしまう」[101]という一節があり、これは「叫び」によってあらわになる、恐

怖の対象を端的に示していると言える。沈黙すること、書かないことは、自己の存在を無に帰することなのである。同一の恐怖は「文章を書かずに黙ること、それは『引きこもる』ことであり、さらには『自らを葬り去る』ことだと言うことができよう」[95]とも表現されており¹⁰⁾、話すことと書くこと、そして存在することは語り手にとって同義であることが強調されている。

しかしながら「沈黙」に転ずることを免れた「声」は、次に見られるように、書かれるだけでは十分でない。

私の職業的コギト、我話すゆえに我あり。すなわち、もはや誰も私の声を聞こうとしなければ、私は死んだも同然ということになる。

誰かによって聞きとられること […] それこそ、私が語る大きな理由ではないのか。[73]

「声」は他者に聞かれねばならず（あるいは読まれねばならず）、「誰かによって聞きとられること」こそ、「私が語る大きな理由」である。「話す」という動詞が少なくとも一人以上の他者を要求する以上、「我話すゆえに我あり」は他者とのコミュニケーションなくしては成立し得ないのである。「話」の次元ならば不特定多数の他者に、「歌」の次元においては「誰か特定のひとびと」に、という相違はあるものの、「声」を聞く（あるいはテキストを読む）他者の存在なくしては、「私」の企図は失敗に終わってしまう。こうした不安を抱えながらも、沈黙することを許されない語り手は、書き続けざるを得ないのである。

第二に、夜明けにおける半醒半睡のイメージは『角笛と叫び』の詩論の根幹をなす重要な要素である。1923年以来レリスは夢の日記をつけており、その成果は1961年にまとめられることになるが¹¹⁾、『角笛と叫び』における夢についての断章は単なる夢の報告にとどまらず、詩が生じる契機を明確にするものである。

ほとんど賭け同然の行為であるが、記憶が関係するのは、暗いホールに投影される閃光ではなく、むしろとりわけ微細な物質、かろうじてイメージであるようなイメージであって、このイメージは明け方に誕生することからなおさら奇怪な雑種となる。再構成すべきは、深い眠りの夜のさなかに浮上する（少なくとも私にはそのように思われる）夢、すなわち一般にはコメディやドラマに近く、体験された現実の白い画面の上に少しばかり黒い部分があるような創作などではなく、外部でもまたわれわれの内部でも同様に、いままさにのぼろうとする白日の夢想、すなわち精神がいまだなおまどろみながら、その日常的活動を再開するにあたってみずからの武器を磨くときに作られる、半醒半睡の仕事にはかならない。[129]

「記憶」の「再構成」は、自伝においては物語的に行われることが多いと言えるだろう。ところがここで強調されている「かろうじてイメージであるようなイメージ」は「明け方 *entre-chien-et-loup*」、すなわち昼間に人間の供をする犬と、夜の危険を象徴するオオカミとの見分けもつかないような時間に生じ、これは曰く「コメディ」や「ドラマ」のようにその意味するところが比較的明らかなものとはかけ離れている。ここで語り手が「再構成」することを望んでいるのは意識が曖昧な状態において働く「夢想」であり、その実践は、意味内容を考える以前に「夢想」を書きとることに始まるとされる。つまりここで夢は、私の意識が明瞭でなくとも、あるいは明瞭でないからこそ、再構成すべきイメージの源泉として重要であることが確認され、同時にそれが生み出される明け方という時間、あるいは半醒半睡の状態に重きが置かれることになる。「精神」の「まどろみ」における「半醒半睡の仕事」こそが、「歌」の契機なのである。そしてこの昼と夜という対比はさらに、本作の複数の断章において、生と死の対比に呼応する。

変わることなき絆に結ばれた友人ジョルジュ・ランブールから思いがけなくかかってきた電話。[...] 彼が言うには、パリに立ち寄ったので会いたいとのこと。[...] どうやって会うことができるのか、というのも、ジョルジュ・ランブールはだいぶ前に死んだことをいま私は思い出すのである。いつという問題は宙づりにされる。だが、どうやってという問題に対してはきわめて単純な解決法をすぐに見いだすことができる。ジョルジュ・ランブールがもはやこの世に存在しないならば、妻と私が会おうとするのは彼の亡霊にほかならない。[75]

ジョルジュ・ランブールが故人であっても、その亡霊になれば会うことができる。この引用箇所直後で「論理的にはどこにも破綻のない演繹によって結論づけられる」と判断されるこの奇妙な夢から、語り手は次のような「小さな教訓」を引き出す。それは「死者たちが普段思われているよりも遥かに強く生きている」ことを認識した上で、そうした死者たちとの交流をないがしろにすべきではない、というものである。死者と生者に接点があるとすれば、それは生者の夢においてではないだろうか。語り手が別の断章においても「いかなるものか判然としない冥界にいまだなお私の思考がとどまる不確定の時刻」[109]と述べ、また百歳を前にした姉について、「亡霊の夜、そこではしだいに、戯画にも似た幻影的情景の背後に、ルチア・デ・ランメルムーアの名を私に教えてくれたひとの理性が飲み込まれてゆく」[163]と述べるように、『角笛と叫び』において、夜は死と密接に結びつくのである。

第三に、語り手はその企図の成功を大部分、偶然に委ねている。先の引用において「かろうじてイメージであるようなイメージ」を契機とした「半醒半睡の仕事」が「ほとんど賭け同然」であったように、詩はその端緒から既に語り手の意志を超えているが、仮にこのイメージが得られ

たとしてもそれだけでは不十分である。詩の糸口としてのイメージは、積極的にテキストとして「再構成」されねばならないのである。その際、語り手によれば、「夢の勘定場」を訪れることが必要になる。夜明けに光る「指輪、鎖、ネックレス、そのほか金の装身具など慎ましやかな財宝」をおぼろげに見ながら、語り手は次のように述べる。

またとない発見、しかしそれもほぼ無にひとしいというのは、夢の勘定場を見つけなければならず——唯一の実際問題——、ほんの小さな欠片すらなくさないようにどこまでも貪欲に換金することによって、ここに書きつける数行ほどの文章、またしても無味乾燥な調書とすべきものから得られるよりも遥かに大きな利益を手にしたいと思うためである。[135]

この断章はむしろ「唯一の実際問題」である「夢の勘定場」を見つけることができなかった例として捉えられるだろう。「慎ましやかな財宝」は言及されながら、ここでは「換金」されることなく未だ単なる「イメージ」にとどまっている。そのため文章は、「利益」を生むことのない「調書」であり、「無にひとしい」のである。「ここに書きつける数行ほどの文章」という自己言及的な表現にも窺える通り、この断章自体が「夢の勘定場」を見つけねばならないという一種の詩論の表明となっている。ただし、生起するイメージからいかに詩へ達するか、という具体的な作法について語り手が記述することはなく、この意味において、詩論の要と思われる部分はいわば秘匿されているのである。

苦痛が私からもぎとる叫びは、私なる個人から私をもぎとる。

なにごとかを語るにあたって、悪い癖、あるいは嘘ではなくして、いかにしてこの何事かが私の代理として語る（私が言うべきことを私に囁く）ことなく済ませられよう。

もしも幸運が私の味方をしてくれて、私がある歌の音符をひとつひとつつき鳴らすことができるならば、いかなる紆余曲折がそれまでであろうとも、私はもっとも近い道を通して私自身に到達する。[105]

ここでも「幸運が私の味方をしてくれて」という表現にやはり偶然への期待が込められている。また「私をもぎとる」や「私の代理として」からは、「叫び」や「話」の次元において「私」は必ずしも十全な状態ではなく、「私自身に到達」していないことが窺われる。別の断章においては「滅多に訪れぬ幸運」[108]とも述べられるが、いずれにせよ「私」は自己自身への到達を、自己を超越した力に頼らざるを得ないのである。

そしてこの「賭け」が成功するためには、語り手の「歌」が「誰か特定のひとびとの特定の琴

線に触れる」ことが必要であった。「話」と同じく、あるいはそれ以上に「歌」の試みも、他者なくしては不成功に終わることが必至である。次の箇所に見られるように、偶然の作用によって「歌」が読者に届くとき、語り手は「円環からの脱出口」を発見して解放され、同時に「詩」は現実的な力を発揮することになる。

いかなる種類の力、現実のしるしを私の歌は獲得し得るのか、そのことこそ、円環からの脱出口を発見しようと望みながら、私がながらく周囲をまわってきた厄介きわまりない問題なのではないだろうか。[147]

詩への到達法と同様に、詩あるいは歌がどのような「現実のしるし」を有するのかは、「ながらく」語り手にとっての問題であったと考えられる。しかも問題を抱えている間、つねに「円環」に囚われ、そこからの「脱出」が困難であるとすれば、事態は深刻である¹²⁾。現実世界において作者レリスが自殺に失敗し、また『角笛と叫び』の最も長い断章において、語り手は悪夢から逃れようとするも失敗に終わるように¹³⁾、ある世界からの「脱出」の試みはつねに一種の「賭け」であり、成功する保証のない「厄介きわまりない問題」なのである。

語り手の沈黙に対する恐怖、詩の契機となる半醒半睡のイメージ、また偶然における語り手の解放という、『角笛と叫び』において反復される主題を手がかりに、本作の通奏低音とも言うべき詩論を浮き彫りにした。この詩論は、自伝的企図、詩的企図の双方に何をもたらすのか。確かに、語り手が自己探求の一環として詩を目指していることは疑い得ないとしても、一方でこうした詩論自体が、果たして詩の一形態であるのかは依然として疑問であり、また他方で、本作の自伝的企図を強調するならば、これは詩論と分断されることになる。要するに、本作は自伝、詩のいずれにも完全には符合しない構造をもっており、その一因がここに確認した詩論にあると言える。そこで次節では、語り手が不可避免的に直面する困難および、その困難から脱する可能性が特異な読者に託されている点を示すことで、本節に挙げた詩論が要請されねばならなかった根拠を探るものとする。

3. 未完の自己探求

語り手は、自伝的および詩的企図のもと「歌」にいたることの重要性を幾度も強調するにもかかわらず、その語り手自身によって、テキストの価値は唐突に否定される。そして逆説的ながらこの否定が、語り手に書き続ける動機を与えることになるのである。本節では、一方で語り手による自己探求の挫折とその挫折からの再出発の可能性を、また他方で語り手の企図の成否が「理

想の読者」に託されているという点を考察する。

語り手は「歌」すなわち詩への到達を目指しながら、あえてその挫折をも述べることになる。試みの挫折はレリス作品において決して珍しいものではないとはいえ、『角笛と叫び』においてそれは「歌」の追求に対する真摯な姿勢に比較するとあまりにも簡潔に与えられることになる。

私がほとんど考えそうになるのは、自分の過ごしてきた日々は異様なまでに抽象的な算数の題材でしかなかったし（何十年間にまた何十年が加わる）、私が白紙の上に記したあらゆる物語、印象記、省察、あくまでも観念的な思念の数々は、まったく重みなどないものだということである。[96-97]

語り手はこれまで「自分の過ごしてきた日々」が「何十年間にまた何十年が加わる」ような「抽象的な算数の題材」でしかなく、また自分が「白紙の上に記した」ものの重みなどないのだと「ほとんど」考えそうになる。自らの生涯を「回顧的」な視点において語る、自伝的テキストとしての性格が色濃い箇所であるだけに、ここで「私が述べること」が「真の私」に「似」ているとすれば、自己否定に根拠が与えられかねない。同じ断章で語り手は「雑多なページ、その大部分がめざす自己認識は、追求すると自ら公言したにせよ、やがては幻影であることが判明する」[96]とも述べており、「歌」による自己解放の試みは断念されたかのようなのである。もっとも次に示すように、これは語り手の能力の問題というよりは、「歌」の本質上やむを得ないことでもあるだろう。

根本的に矛盾だらけの言動がなせる自家撞着。書くことになんらかの意味がある（私自身に、あるいは他の人々に明るみをもたらす効用がある）ように望むこと。いかなる口実をみずから用意しようが、書きながら美をめざし、また美が役に立つものであるならば美ではなくなると考える人間であるというのに。[150]

「美が役に立つものであるならば美ではなくなる」、つまり美は有用性の次元では捉えられないと考える以上、そもそも困難の原因は、語り手が自らを詩に託しているという点に存するようになる。書くものが「私自身に、あるいは他の人々に」効用があるよう望む態度は、自伝的・詩的企図のもと「真の私」へ接近することおよび「誰かに聞きとどけられ、共鳴すること」[103]を目標とし、さらには「円環」からの「脱出」を願う語り手にとっては、極めて自然なものであるだろう。しかしこの態度を保ちつつ、無用性において美的な価値を発揮する詩を志向すること

は、必ずしも賢明ではない。語り手はこのような本来無益なものであるはずの詩に、有効な役割を求めることを「不可能を願う *demander la lune*」ようなものと失望する。この表現は慣用句としてのみならず、字義通りの解釈も重要であろう。前節で確認した通り、死との結びつきが強い夜から現実世界への帰還、およびその途上で得られるイメージの再構成は、詩に不可欠なものである。この点を踏まえるならば、夜において月をねだること、つまり詩に希望を抱くこと自体が既に「不可能」であると宣告されているとも考えられるのである。

しかし語り手がこの矛盾あるいは不可能を認識しながらも、あえて本作において詩を志向している事実には、なおも目を向けるべきである。語り手は自らのテキストの美的価値を危険に曝すとしても、詩を追求することの利に賭けているのではないか。試みの成否が委ねられ、また自己探求の挫折の寸前の回避を可能としているのが、既に見た引用における「ほとんど」という表現である。これは詩に自己を託す語り手の、この「賭け」に対するある種の未練、あるいは最後の希望を示すものと言える。「真の私」と「話すあるいは書くなかで、私が述べることを通して外にあらわれる私」が可能なかぎり「似る」ことを求める、詩における自己探求の試みには、「真の私」への到達が容易には達成されないからこそ、そして同時に達成される見込みが皆無ではないからこそ、書き続け、待ち続けねばならないという困難が伴うのである。

こうして、語り手の詩的企図および自伝的企図の共存を可能にするとともに、両者を架橋する一連の詩論が、美と有用性を同時に実現しようとする長年の困難に由来することが明らかになった。『角笛と叫び』の原題が喚起する、積極的・主体的に行われる追求の姿には必ずしも一致せず¹⁴⁾、語り手は一方で沈黙に追われるように書き続け、他方で自己を超越する要因によって解放あるいは救済されることを待っているように見える。自己解放の試みは、つねに試みにとどまっているのである。そしてこの状況を突破するための唯一の希望があるとすれば、それは「理想の読者」であろう。「誰かによって聞きとられること」こそ「私が語る大きな理由」である以上、読者の存在が前提されているのはもちろんだが、それだけでは不十分である。「特定のひとびと」あるいは「特権的なパートナー」[103]とも名指されるこの「理想の読者」は、第1節において指摘した、「真の私」の作者とも語り手とも異なる特異な位置に対応して、語り手の発話行為の名宛人たる聞き手とも現実世界の読者とも異なる、特異な存在として措定される。本はそれを手にとった者にしか読まれないにもかかわらず、幾度も読者の存在の必要性を強調することは、一見意味のないことのように思われるが、これはむしろ単に読者を得るだけでは不十分であることを示し、「理想の読者」を差異化するための方便であると考えられる。

ただし永遠の自己探求を強いられる語り手は、次に見られるように、この「理想の読者」へ自己を安易に託すこともまた慎重に避ける。

私の書いたものを読もうと決めた極めて熱心な読者に少なくとも尽くすことになるならば、それで困難が回避されたと思いつむのは、完全に滑稽なことであろう。もしも私がひとびと

になにかをもたらしことがあろうとも、私がなす誠実で貴重であるはずの奉仕は、彼らにとっては、なくとも全然構わないものなのである。[148-149]

仮に自らの「熱心な読者」がいたとしても、読者の側からすれば自らのテキストは「なくとも全然構わないもの」である以上、困難が解消されるわけではなく、そのように考えることは「滑稽」であると語り手は自嘲する。読者との共鳴なくして歌が成立することはないにもかかわらず、希望であったはずの熱心な読者、「理想の読者」をもってしても事態が好転しないという絶望的な状況が、問題をいっそう複雑なものにしていると言える。

しかしながら語り手は、このように書いた直後になおも執念深く、いままさに自らが書きつつあるものを肯定する態度を見せることになる。

書くことによって私が爪の先まで人間であることを知り、状況に対応し、明確な認識をもってこの状況を生き抜き、この決定的な体験から私の性格を示すような歌を引き出すこと。結局のところ、いかなる瞬間にも、そしていかに私の倦怠が大きなものであろうとも、このように最善にして（自分自身の知る限界において）最適な（というのも、このやり方が、神でも特異な才能でもないが瓜二つのものをもたない存在として私を表現するから）やり方であって、間違いなくこの無意味に抗しなければならないと考えること。この無意味、すなわち世界のがらくたの山の中での、なんたる偶然、私という存在……。[149]

「対応し réagissant」「生き抜き vivant」「引き出す tirant」という動詞に、世界に対して能動的に働きかけようとする語り手の意志を読みとることができる。その際に引き出される「歌」とは「私の性格を示すような」ものであり、語り手という個人に特有のものである。「私」を唯一無二のものとして表現する以上、仮に「熱心な読者」に対する期待が裏切られるとしても、なお書くことは「最善にして」「最適な」やり方である。フランス語原文では、テキストによって抗すべき「無意味 non-sens」と、私という「存在 présence」とが「:」を介して結ばれており、これは「ほとんど」両立不可能なものが緊密な関係に置かれているという点において重要であろう¹⁵⁾。「無意味」は、「書きながら美をめざし、また美が役に立つものであるならば美ではなくなる」という観点からは目指すべきものである一方で、書くものが「私自身に、あるいは他の人々に」効用があるよう願う立場からは望ましくないものであった。「真の私」あるいは私という「存在」へ到達しようと最善をつくす語り手に可能なのは、こうした「自家撞着」をテキストにおいて極限まで押し進めることのみであり、この極限において「偶然」における「理想の読者」との共鳴を、ひいては「円環」からの「脱出」を、待つことのみなのである。

結

本稿における一連の考察を経て、冒頭において提起したジャンルの不確定性の問題は、おそらく新しい様相をもって立ち現れることになるだろう。「理想の読者」が語り手の「特権的なパートナー」として「特定の琴線」をもって共鳴するならば、そのテキストは語り手の「真の私」を体現する以上、たとえ自伝の定義に必ずしも合致しない要素を含むとしても、真に自伝的なものとなる。一方でこのとき、詩についても、語り手が望む通り「現実のしるし」を有するものとして実現するのである。こうして、それ自体は詩とも自伝とも言いがたい詩論としての性格を有するテキストを軸に、「自伝」および「詩」という語は両者とも十全な意味を獲得し得る。別言すれば、「理想の読者」が『角笛と叫び』の試みに寄り添い、あるいは寄り添う以上にテキストに共鳴し、このテキストが「なくとも全然構わないもの」ではなくなるとき、『角笛と叫び』の企図は達成され、語り手と「真の私」とは限りなく「似る」ことになり、美的なものとは有用性とは軌を一にし、語り手がながらく捕われていた「円環」からの「脱出」が果たされることになるのである。だが、そのような「理想の読者」は「真の私」と同様、特異な（そしておそらくは永遠に得られない）存在である。『角笛と叫び』における語り手の自伝的・詩的企図は、「理想の読者」の存在に賭けられているが、それがまさに「賭け」である点に、本作の示す一切の困難が由来するのである。

注

- 1) 本論考は、2015年1月に京都大学文学研究科に提出した修士論文「À cor et à cri, entre poésie et autobiographie : étude sur la quête de soi chez Michel Leiris」をもとに、加筆修正したものである。なお、以下の論述において『角笛と叫び』からの訳出引用はガリマール版（Michel LEIRIS, *À cor et à cri*, Gallimard, 1988）に依り、該当箇所のパージ数のみを〔 〕内に示す。和訳に際しては千葉文夫訳『角笛と叫び』青土社、1989を適宜参照した。
- 2) 前者の先行研究としては、以下のものがある——Catherine MAUBON, *Michel Leiris : en marge de l'autobiographie*, José Corti, 1994 ; Catherine MASSON, *L'Autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, L'Harmattan, 2000. また後者の代表的なものとしては、次のものが挙げられる——Alette ARMEL, *Michel Leiris*, Frayard, 1997 ; Francis MARMANDE, *Michel Leiris : le siècle à l'envers*, Farrago, 2004.
- 3) 『角笛と叫び』はレリスの日記（Michel LEIRIS, *Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Gallimard, 1992）に約30の対応箇所を有し、ケロスの研究はその各所について生成過程を分析するものである。ここでは次のように、詩における主観性の消失が重要な特徴の一つとして結論される。「詩は、『表現上の詩人の消失』によってのみ接近可能であり、〔…〕死によってのみ到達され得るのである」（Jean-Jacques QUELOZ, *Pour*

une poétique de Michel Leiris : « A cor et à cri », du journal à l'œuvre, Honoré Champion, 1999, p. 208)

- 4) 「叫ぶ」「話す」「歌う」に含まれる断章数はそれぞれ 26、36、59 であり、章を追うごとに含まれる記述量、およびその重要性が増していることが確認される。なおエピグラフは「歌う」の章の冒頭に付されている。
- 5) Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique* [1975], Éd. du Seuil, 1996, p. 14.
- 6) 語り手が一貫して「私」と発話していることから、ルジュンヌの定義に従って、本稿では語り手と登場人物は一致しているものと見なす。
- 7) 自伝の定義に関連するルジュンヌの主張に従えば、物語性の欠落は本作が「自己描写」あるいは「エッセー」という隣接ジャンルに接近していることを示し、また回顧的視点の欠落は、「私的な日記」に接近していることを示している。
- 8) ジャンルの揺らぎは、『角笛と叫び』の書評にも見てとることができる。アンドレ・ピエール・コロンバは、本書の「叫ぶ」「話す」「歌う」という行程を概観した上で、本作の詩的側面に焦点を当て (André Pierre COLOMBAT, « Leiris, MICHEL. *A cor et à cri*. Paris : Gallimard, 1988. », *The French Review*, volume 63 n° 2, décembre 1989, pp. 404-405)、一方でドゥニ・オリエは、自伝をレリスの「エクリチュールの領域そのもの」と広義において捉えた上で、本作を詩としてではなく自伝として紹介している (Denis HOLLIER « Je ne suis pas le rêveur », *Critique*, n° 499, décembre 1988, pp. 982-988)。このように受容が一貫しない事実は、『角笛と叫び』の多様性を傍証するものである。
- 9) 「叫ぶ」の章では、語り手の記憶のなかで叫び声をあげる、子供たちや見せ物の観客、女性等が描写される。彼らが特定の名で名指されることはほとんどなく、また「叫ぶ」の 26 の断章のうち、語り手自身の叫びに関わると見なすことができるのは、6 つのみである。「叫ぶ」の記述が具体的な場面に即した誰かの叫びであるのとは対照的に、「話す」の章で言及されるのは往々にして「話す」という行為そのものであり、誰が話すかあるいは何が主題となるかが強調されているわけではない。ここでは「失言」や「居心地の悪さ」、「講演」や「講義」といった語り手が好まない「話」の形態など、「話す」ことの障害やディスコミュニケーションがあえて描かれている点が特徴的である。また本作の約二分の一を構成する「歌う」の章には、語り手の詩論と見なすことができる記述に加えて、形式上他とは異なる 16 の詩的テクストが存在するが (これは後半へ進むにつれて現れる頻度が増す)、それ自体詩論の延長と考えられるものが少なくない。
- 10) 原文は « littérairement me taire : je pourrais dire aussi bien "me terror" voire "m'enterrer" » であり、「黙る me taire」「引きこもる me terror」「自らを葬り去る m'enterrer」は一種の言葉遊びになっている。音の類似から語を連想する思考法は、レリスの著作に頻出するものである。「沈黙」と「死」の近しさは、話すことと書くことの関係から類比的に捉えられるものであることに加えて、ここに示されるように語の次元においても緊密な関係にあることから、いっそう強調されていると言える。
- 11) Michel LEIRIS, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* [1961], Gallimard, 2002.
- 12) レリスが囚われている「円環」とそこからの「脱出」の試みについては、夏目幸子『ミシェル・レリス研究——自己中心主義から芸術創造によるコミュニケーションへ』大阪外国語大学学術出版委員会、1999 に詳しい。同書ではレリスの作品群が網羅的に検討されるなかで、「円に囲まれた点」のモチーフに象徴される「自己中心主義」と、その乗り越えが中心的な課題として扱われる。

- 13) 本作の中で最も長い断章においては、語り手が旅行先で道に迷い、ホテルへの帰り道がわからなくなるという悪夢が述べられる。この夢から脱するため、語り手は夢の中で壁に頭をぶつけて夢から覚めようとする「最終手段」を用いるがこれは失敗に終わり、やむを得ず自然に目が覚めるのを待つという消極的な方法がとられることになる ([122-126])。
- 14) 原題 *À cor et à cri* が喚起するのは、執念深さ、力強さ、激しさ等と考えられ、これはたとえば « réclamer à cor et à cris » 等の慣用表現にも窺うことができる。また本作の原題を音価の側面から分析した数少ない論文に次のものがある——Laurent JENNY « Un titre et sa glose », *Europe*, n^{os} 847-848, novembre-décembre 1999, pp. 190-195.
- 15) 存在 *présence* は、レリスがとりわけ絵画評において重視した概念であり、たとえば「要するに、作品とその主題の存在である一方、賭けを行う人間の痛切な存在でもあり、そうした存在がもつ極めて生气にみちた、直接的なもののなかに、一切をつつみこむような、見る者としての私自身の存在でもある」(Michel LEIRIS, *Au verso des images* [1980], Fata Morgana, 1986, p. 11) といった記述には、作品自体、およびその題材の存在、さらには画家の存在、そして私自身の存在といった、絵画を媒介とする「存在」の参照項の多様性が示される。なおレリスの絵画評が、画家と鑑賞者の関係を作者と読者のそれへと置換することで、レリス自身の文学を逆照射し得ることが、ジャン・フレモン (Jean FRÉMON, *Michel Leiris face à lui-même : de Giacometti à Bacon*, Échoppe, 2011) 等によって指摘されている。